LAUF UND FLUG

in der

archaisch-griechischen Kunst

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

Einer hohen

philosophischen Fakultät

(I. Sektion)

der

K. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

eingereicht am 15. März 1907

von

Eduard Schmidt.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

München 1908

Genehmigt auf Antrag des Herrn Professor Furtwängler.

Das Folgende ist ein Teil einer größeren Abhandlung, die unter dem Titel „Das Knielaufschema und die Darstellung des Laufens und Fliegens in der älteren griechischen Kunst“ demnächst in einem bei C. H. Beck verlegten Sammelbande von „Münchener archäologischen Studien“ erscheinen wird.

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei in Nördlingen.

I.

Ernst Curtius hat 1869, im 29. Winckelmannsprogramm, dem „Schema des halben Kniens“ einen eigenen Aufsatz gewidmet. Schon vor ihm war die Erscheinung „häufig berührt“, nur eben „noch niemals im Zusammenhang behandelt worden“. Das will heißen, daß eine eigentümliche Art, die menschliche Gestalt im Laufen und im Fliegen darzustellen, das Interesse auf sich gezogen hat in einer Zeit, der es fernlag, solchen Problemen der bildnerischen Auffassung der Natur eigens nachzugehen — so hat sie auch nur diesen einen Typus des Laufes unter den mannigfachen Ausdrucksformen der griechischen Kunst beachtet. Die Sonderstellung ist dem Schema bis heute geblieben: keine andere Wiedergabe des Laufes oder Fluges ist durch einen Terminus ausgezeichnet, der wie der „Knielauf“ der archäologischen Wissenschaft geläufig wäre.[1]) Es ist das Fremdartige der Erscheinung, welches die Aufmerksamkeit auf das Schema gelenkt hat: wer sollte, der nur von halbem, d. i. einseitigem, Knien hört, darin das Laufen vermuten? Und doch ist mit diesem Ausdruck bezeichnet, was wir sehen: auch in der Anschauung ist der Sinn des Laufes nicht unmittelbar gegeben.

Nehmen wir ein Beispiel — das bekannteste, die Nike von Delos, in der verbreiteten Rekonstruktion von Studniczka.[2]) Nach dem Gesamteindruck scheint sie zwar nicht geeignet, jene Tatsache zu demonstrieren. Denn daß sie fliege, ist nach allen äußeren Umständen eine notwendige Vor-

[1]) Es scheint, daß er erst durch Kalkmann eingeführt wurde: 1895 in dem unten besprochenen Aufsatz.

[2]) „Die Siegesgöttin“ T. 2 Fig. 7; Springer-Michaelis VIII. Aufl. Fig. 303.

stellung; weil sie in der Luft ist, bleibt der Gedanke an das Knien ausgeschlossen. Die Frage ist aber, wie das Fliegen vor sich gehe, wie weit die Stellung der Beine im besonderen das Geschehen einleuchtend und natürlich wiedergibt. Man wird das Absonderliche zugestehen müssen; „ungeschickt hampeln Arme und Beine durch die Luft", so hat Studniczka das Motiv charakterisiert. — Die Behauptung rechtfertigt sich besser, wenn wir die gleiche Stellung, mit den stark gebeugten Beinen und dem tief gesenkten Knie, auf den Erdboden versetzt sehen. Man betrachte das Relief, einen neueren Fund aus Athen, welches einen Jüngling zeigt — nackt und mit leeren Händen, nur den Helm auf dem Kopfe.[1]) Die bisherigen Besprechungen gehen davon als von einem festen Punkte aus, daß der Jüngling in raschem Lauf begriffen sei.[2]) Aber unsere Erinnerung an den wirklichen Lauf, geschweige die Erfahrung selbst, bietet nichts Ähnliches; und ebensowenig ist das Motiv geeignet, die Phantasie zur Vorstellung irgendwelchen Vorwärtsstrebens anzuregen: sehen wir völlig ab von dem gesenkten Kopfe, der dieser Wirkung entgegenstehen mag — auch sonst ist in den strengen Hauptlinien, die der Senkrechten und Wagrechten folgen,[3]) nichts, was auf die Vorwärtsbewegung hindeutete.

In der Tat haben wir die Bedeutung des Schemas gelernt; nicht anders, wie das Zeichen einer fremden Schrift. Der Mangel der Anschaulichkeit erklärte sich leicht als unvollkommene Ausdrucksweise einer primitiven Epoche. Der Sinn aber knüpfte sich bald ganz so unmittelbar an das Bild, wie eben an den Buchstaben der Laut, die Vorstellung des Gegenstandes an das geschriebene oder gesprochene Wort.

Ist der Sinn des Schemas nicht unmittelbar deutlich, so war er zu beweisen. Curtius, in der erwähnten Abhandlung, hat sich diese Aufgabe in der Tat gestellt. Der Titel spricht von den „knienden Figuren

---

[1]) Ephem. 1903 T. 1.

[2]) Philios, Ephem. 1903 Sp. 47; Perrot-Chipiez VIII (1903) S. 649; Svoronos, Das Athener National-Museum S. 90 (n. 1959, T. 26). Lechat, La sculpture attique avant Phidias (1904) S. 297 f.

[3]) Auch der fehlende Unterschenkel ist im Sinne des Schemas annähernd senkrecht zu ergänzen.

der altgriechischen Kunst", und kennzeichnet so den Standpunkt des naiven Betrachters. Der Beweis ist dennoch wenig streng geführt. Beispiele werden vorangestellt von Figuren, die „unverkennbar", ja „augenscheinlich" in lebhafter Bewegung sind — die es sind, trotzdem sie das Motiv des halben Kniens zeigen. Schon hier mußte die Frage sich aufdrängen, welche Umstände den so völlig neuen Eindruck hervorrufen. Curtius hat sie nicht gestellt; er begnügt sich, auf die „Haltung der ganzen Gestalt" zu verweisen; er erwähnt gelegentlich das lebhafte Motiv der Arme (n. 9, 11, 15 seiner Tafel, S. 7—9), das Symbol der Flügel (S. 7 oben); einmal begründet er so: ein Knien auf Wellen muß ein Laufen sein (n. 12 S. 7). Die Unterlassung ist um so bedenklicher, als sich solche Stücke in die Reihe eingeschlichen haben, bei denen gerade durch die deutliche Abweichung von dem „Knien" die lebhafte Illusion der Bewegung bedingt ist; es gilt dies für die Nummern 3, 4, 7 der Tafel. — Das zweite Argument ergibt sich für Curtius aus dem Wesen der dargestellten Personen. Er findet, daß für die Gorgonen und ähnliche geflügelte Gestalten das schematische Motiv in gleichem Maße typisch ist, wie der stürmische Lauf einen wesentlichen Zug ihres Charakters ausmacht. Daher sucht er auch für anders geartete Personen, so für große Götter und für Heroen eine ähnliche Betätigung als möglich zu erweisen. Aber die Motivierung erscheint in den meisten Fällen gezwungen. Der Lauf, so selbstverständlich er sich bei Hermes erklärt, wird bei Herakles z. B. auf dessen „siegreiche Ankunft" bezogen, oder auf das „Kommen des Dionysos und seiner Gaben"; auch Apollon ist „ein wandernder, zu Wasser und zu Land kommender Gott". Es liegt auf der Hand, daß alle diese Personen, selbst die Gorgo nicht ausgenommen, auch in anderer Lage oder Tätigkeit gedacht und dargestellt werden. Der Verfasser wagt indes auf die angebliche innere Wahrscheinlichkeit zusammen mit der Analogie der ersten augenscheinlich bewegten Gruppe von Beispielen die Vermutung zu gründen, daß auch solche Figuren, die für den Anblick unzweideutig knien, dennoch in lebhafter Bewegung gedacht sind. Das Schema ist mehr als eine uns fremd anmutende Wiedergabe des Laufes. Der archaischen Kunst war es „Symbol der Schwungkraft, der Geschwindigkeit und Macht".

Die symbolische Ausdeutung des Schemas durch Curtius hat keine

Anhänger gefunden. Sein Beweis für den unmittelbaren Sinn ist dennoch nicht erneuert worden. Man hat sich vielmehr im gegebenen Fall auf ihn berufen.[1])

Kalkmann war der einzige, der später noch ausführlich von dem Schema handelte: 1895 im Jahrbuch des Deutschen Instituts.[2]) Aber er kennt keinen Zweifel an dem Sinne des Schemas, ja, er hat seine Geltung weiter ausgedehnt als irgend jemand vor ihm oder in der Folge. Er hat das Material gegenüber Curtius aus alten und neuen Funden gewaltig vermehrt: es ist Material für die Stellung — für den Autor in eben solchem Umfang Material für die Wiedergabe des Laufes. Das Schema gilt nach seiner Meinung von der mykenischen Zeit bis tief in die freie Kunst des 5. Jahrhunderts. Daneben, als Ausnahme, gibt es eine Verwendung im „uneigentlichen Sinn“: sie wird behauptet bei Werken des 5. und 4. Jahrhunderts, wenn sich die Stellung in einem Zusammenhang findet, der das Laufen ausschließt.[3]) Sie ist anerkannt auch bei einer Darstellung des frühesten schwarzfigurigen Stils, der Szene mit Achilleus, der hinter dem Brunnen auf Troilos lauert, auf älterkorinthischem und kyrenäischem Fabrikat.[4]) Die Schwierigkeit, die sich daraus ergibt, hat Kalkmann nicht gesehen: wie konnte der alte Betrachter, wie sollen wir entscheiden, ob das Schema im ursprünglichen oder im übertragenen Sinn verwendet ist? Kalkmanns Anschauung, die nur eine Ausnahme von der „eigentlichen“ Bedeutung zugibt, wenn die ganze Situation dazu zwingt, ist ihm gerade bei dem Hauptproblem, dem seine Arbeit galt, verhängnisvoll geworden. Bei dem Jüngling von Subiaco, wie jeder Einzelfigur, gab es keine anderweitig bestimmte Situation und damit für Kalkmann kein Hindernis, einen Laufenden in ihm zu sehen. — Der Wert seiner Materialsammlung wird erhöht durch die Heranziehung anderer Lauftypen. Es ist das erste Mal,

[1]) Homolle bei der Publikation der Nike von Delos: BCH 1879 S. 396, 1. — Philios, Ephem. 1903 Sp. 47, 1; Sal. Reinach a. u. a. O.

[2]) S. 46 ff., dazu eine Ergänzung: 1896 S. 197 ff., worin er seine Anschauungen gegen Koertes Einwände aufrecht erhält.

[3]) Westgiebel von Olympia: Kalkmann S. 75 Anm. 117. Grabrelief der Mnesagora und des Nikochares: Jahrb. 1896 S. 199 (abgeb. ebenda S. 13).

[4]) Ka. Anm. 86 S. 69 f.

daß überhaupt systematische Beobachtungen unter diesem Gesichtspunkt angestellt werden. Wiederum ist freilich die Auswahl nicht kritisch; die gleiche oder ähnliche Gliederhaltung wird ohne Bedenken in einheitlichem Sinn gedeutet;[1]) häufiger noch sind andere Motive, die Ausfallstellung, überhaupt das Ausschreiten verschiedenster Art, der Laufbewegung gleichgesetzt;[2]) und es bleibt im wesentlichen bei der Aufzählung: das Nebeneinander mehrerer Typen wird überall einfach hingenommen, die Gleichzeitigkeit nicht nur, sogar die Verwendung auf dem gleichen Vasenbild.[3]) Dabei ist Kalkmanns Interesse im Kern auf eine historische Feststellung gerichtet: es gilt, den Jüngling von Subiaco als ein Werk des 5. Jahrhunderts, sein Motiv als das des raschesten Laufes zu erweisen; es gilt also, was unser Thema angeht, die Dauer des „Knielaufs" bis in die Zeit der freien Kunst zu sichern. Kalkmann glaubt an diese Dauer; Myron selbst soll den berühmten Ladas in keiner andern Haltung dargestellt haben.

Die These gab den Anlaß, daß Gustav Koerte ihr gegenüber für die Vulgata eintrat:[4]) diese beschränkte den Knielauf auf die archaische Epoche — in die „ältere Zeit" mit wenigen Ausnahmen hatte ihn schon Curtius verwiesen, für den indes die Datierung der Denkmäler, der attischen Vasen z. B., noch nicht in derselben geschlossenen Reihe feststand wie für uns. Freilich konnte schon der Begriff des „Schemas" zu der Annahme führen, daß es der noch gebundenen Kunst angehöre. Kalkmann stellte die Untersuchung auf den natürlichen Boden, indem er einzig aus den Denkmälern die Dauer zu fixieren suchte. Koerte begründet gegen ihn, daß der Nachweis, das Knielaufschema sei bis in die Zeit der freien Kunst lebendig geblieben, nicht gelungen ist; die Monumente, welche die Stellung zeigen, können aus der Situation

---

[1]) So (Anm. 46) das Motiv der Heraklesbronze aus S. Oppermann im Cab. des méd. (Babelon-Blanchet n. 518) als Laufen mit freiem Schweben des vorgestreckten Fußes. Aber nur die ältere Auffassung wird allen Einzelheiten gerecht; für einen Laufenden ist der Körper zu stark vorgeneigt, der vorgesetzte Fuß kann die sichtbare Unterstützung nicht entbehren.

[2]) S. 64 Anm. 49, 65—67.

[3]) Dies bei der kalydonischen Eberjagd der Françoisvase: Ka. Anm. 104.

[4]) Jahrb. 1896 S. 11 ff.

heraus anders interpretiert werden.[1]) Er weist ebenso die Annahme einer Nachwirkung des Schemas ab da, wo in freier Kunst die gleiche Gliederhaltung ohne den Sinn der Fortbewegung auftritt.

Studniczka fixiert darnach das Vorkommen der freien Laufdarstellung,[2]) derjenigen, welche den vorgesetzten Fuß eben den Boden berühren läßt und den andern zurück und aufwärts geschwungen zeigt. Einzig diese Haltung kommt für einen bewegten Läufer myronischer Erfindung in Betracht; sie löst eben in der Zeit des Myron, also noch vor der Mitte des 5. Jahrhunderts, die „älteren Schemata" ab, nachdem sie schon „in mykenischer Zeit und in frühionischer Flächenkunst[3]) vorbereitet" war.

Während in dem Vortrag über Ladas eine Geschichte der Laufdarstellung postuliert wird, beschäftigt sich Studniczka in der „Siegesgöttin" selbst mit der Entwickelung der Flugtypen.[4]) Es ist die fortschreitende „Milderung" des Knielaufschemas, welche er an der Reihe der Nikebilder demonstriert. Andererseits wird der später herrschende Typus des Schwebens nach Vogelart — also bei passivem Verhalten des Körpers, mit dem Antrieb einzig durch die Flügel — bis etwa zur Mitte des 6. Jahrhunderts hinauf verfolgt.[5]) Das so gestaltete Schweben setzt Studniczka in Vergleich mit den Haltungen Schwimmender. Als zweites Vorbild neben dem des Vogels sollen sie den Künstlern Anregung zu den mannigfachen Variationen der phantastischen Bewegungsart geboten haben. Die Theorie des Physiologen Exner,[6]) die sich in der gleichen Richtung bewegt, faßt diesen Punkt noch um einen Grad schärfer: es ist vorwiegend die Erinnerung an den Schwimmer,

---

[1]) Bei dem Perseus, der den Graien das Auge raubt, ist das durch Boehlau geschehen (Ath. M. 1886). Wenn Koerte nur ein Heranschleichen annimmt, so hat er damit wieder andere Details der Erscheinung außer acht gelassen.

[2]) „Myrons Ladas": Berichte der Sächs. Gesellschaft d. Wiss., Leipzig 1898 S. 349 ff.

[3]) Diese interessante Behauptung hat der Verfasser leider nicht durch Beispiele belegt; eine ausführlichere Behandlung ist angekündigt, aber bisher nicht erschienen.

[4]) Die Siegesgöttin. Entwurf der Geschichte einer antiken Idealgestalt. Leipzig 1898 (Abschn. II—IV).

[5]) Abschn. V, die ältesten Beispiele Fig. 17: Kyrenäische Schale; Fig. 18: Klazomen. Sarkophag.

[6]) Studniczka, der auf sie verweist (S. 12 Anm. 2), ist unabhängig davon zu seiner Ansicht gekommen.

als die nähere erfahrungsmäßige Analogie, welche jene Bildungen ermöglicht.[1])

Ein entsprechender Versuch die Entstehung des „Knielaufs“ zu erklären, ist von Salomon Reinach ausgegangen.[2]) Er beobachtete die Ähnlichkeit mit der Stellung eines Springenden, wie sie die Momentphotographie unmittelbar vor Erreichung des Kulminationspunktes festhält; er nimmt darnach an, daß auch die archaischen Figuren im Sprung, nicht im Lauf wiedergegeben seien und er bewundert die Schärfe der Naturauffassung in jener frühesten Epoche der griechischen Kunst. Der Gedanke wurde von Studniczka aufgenommen[3]) und weiter ausgeführt. Die Stellung, die vom Sprung herstammt, konnte für den Lauf verwendet werden: denn der Lauf vollzieht sich häufig in solchen Sprüngen. Noch näher lag die Übertragung auf den Flug: man nutzte die einzige Gelegenheit, den Menschen in der Luft zu sehen. Wichtig ist die Folgerung, die erst hier gezogen ist, daß der Urtypus des „Knielaufs“ die Gestalt in der Luft gezeigt haben müsse; es liegt eine Katachrese vor, wenn solche Figuren auf der Linie erscheinen.[4])

Furtwängler hat sich nur bei Gelegenheit, einmal aber in bedeutungsvollem Zusammenhang über das Schema geäußert: in der Geschichte der Steinschneidekunst.[5]) Sein Interesse ist auf das Schema als solches gerichtet; er schreibt der bloßen Stellung unabhängig von der Bedeutung eine Rolle zu innerhalb der älterarchaischen Kunst — es gehört zu dem Wesen dieser Epoche, daß sie immer nur „wenige einfache Schemata wiederholt, die sie mühsam gelernt hat“; dadurch steht sie in stärkstem Gegensatz zu der mykenischen Kunst, die jede Stellung unmittelbar aus der Situation sich schafft.[6]) Wenn der archaischen Kunst der Typus mit dem tief gesenkten Knie als solcher geläufig

---

[1]) Sigm. Exner, Die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den bildenden Künsten (Wien 1882) S. 27 ff.

[2]) Chroniques de l'orient: Rév. arch. 1897 II S. 106.

[3]) Siegesgöttin S. 5 (Fig. 4).

[4]) Bemerkenswert auch der Zusatz: „abgesehen natürlich von Fällen, in denen das jetzt zu sehr beiseite geschobene wirkliche Knien oder Niederducken gemeint ist“; das ist offenbar im Hinblick auf Kalkmanns Arbeit gesagt.

[5]) Die antiken Gemmen. Leipzig-Berlin 1900.

[6]) Gemmen III S. 53, 72, 94.

war, erklärt es sich erst, daß er in zweifacher Bedeutung und Variation auftritt: als wirkliches Knien und als „Knielauf". Beide Formen unter gleichen Umständen verwendet erscheinen besonders häufig auf Gemmen und Münzen wie im Inneren von Schalen — hier auch besonders lange, über die archaische Epoche hinaus;[1]) dies ist eine häufig wiederholte Beobachtung; schon Curtius hat sie seinem Aufsatz am Schluß angefügt — mit der gleichen Begründung: das Schema eignet sich in hervorragendem Maß zur Füllung eines runden oder ovalen Bildraumes.

Die Verwendung zur Wiedergabe des Laufes war freilich auch für Furtwängler selbstverständlich. Das Problem der Entstehung solcher Darstellungsweise hat ihn nicht beschäftigt. Er erklärt sich für die Herkunft des „Knielaufs" aus assyrischer Kunst.[2]) Schon Dümmler[3]) und Kalkmann[4]) hatten sie erwogen. Während aber bei Dümmler die Behauptung sich beschränkt auf die Gruppe des „knienden" Mannes zwischen symmetrischen Tieren, blieb für Kalkmann — der auch hier von dem Laufschema nicht abläßt — der Zusammenhang zweifelhaft, weil die assyrischen Beispiele „eine einheitliche Ausdeutung im Sinn der Ruhe oder Bewegung nicht zulassen". Furtwängler hat die Abhängigkeit im weitesten Sinne ausgesprochen, die Bedenken Kalkmanns nicht berücksichtigt. — Nicht genug der Widersprüche: seine Anschauung und die These von Reinach und Studniczka schließen sich aus. Die assyrischen Vorbilder sind auf der Erde dargestellt; die archaisch-griechische Kunst verwendet nach Furtwängler die Stellung für den heftigen Lauf — für den Flug, sofern sie ihn als ein Laufen durch die Luft behandelt. Das ist doch nur ein äußeres Symptom des Gegensatzes; der Unterschied geht tiefer: wo Reinach eine unerwartet scharfe Naturbeobachtung konstatiert, behauptet Furtwängler Entlehnung aus fremder Kunst und schematische Wiederholung. —

Eine neue Bearbeitung des Gegenstandes kann das Material in weiterem Umfang, als es bisher geschah, heranziehen. Sie kann versuchen, die Scheidung in zeitliche und lokale Gruppen durchzuführen.

---

[1]) a. a. O. S. 94.
[2]) a. a. O. S. 442.
[3]) Röm. Mitt. 1888 S. 164 f.
[4]) Jahrb. 1895, Anm. 74.

Alle Arten der Lauf- und Flugbewegung werden gleichmäßig zu beobachten, auf ihr gegenseitiges Verhältnis wird besondere Aufmerksamkeit zu richten sein. In der Frage des Knielaufs ist von neuem der Standpunkt geboten, auf den Ernst Curtius am Beginn seiner Untersuchung sich zu stellen gedachte. Keine Bedeutung des Schemas ist vorausgesetzt. Die Kriterien sind aufzuzeigen, nach denen sich der Sinn der Stellung im einzelnen Fall für uns bestimmt.

II.

In der älterarchaischen Epoche der griechischen Kunst, wenn in irgend einer, wird man klassische Geltung des Knielaufschemas erwarten. Mit dieser Kunststufe allein soll die erste Betrachtung sich beschäftigen, sodaß auch zum Vergleich und zu Beweisen in erster Linie stets ihre eigenen Erzeugnisse herangezogen werden. Als Merkmal der älteren Zeit, da wir exakte Datierungsmöglichkeiten nicht besitzen, ist mit Absicht das äußerliche des Mangels von Falten am Gewand gewählt worden. Damit soll nichts behauptet sein, als daß im allgemeinen, innerhalb der griechischen Entwickelung, die Gruppen von Denkmälern, welche keine Falten geben, früherer Zeit und primitiver Stilstufe angehören.

Um feste Punkte zu gewinnen, geht die Untersuchung aus von solchen Beispielen, bei denen die Bedeutung der einzelnen Stellungen durch den Zusammenhang einer sinnvollen Handlung gesichert ist.

Da ist die Verfolgung des Perseus durch die Gorgonen, die, wie oft betont worden ist, zu den ältesten mythischen Gegenständen gehört, deren sich die griechische Kunst bemächtigte. Zum Glück für uns gehörte sie auch zu den beliebtesten, sodaß wir eine ganze Reihe von ansehnlichen Beispielen besitzen; ich führe sie zunächst nebeneinander auf, um zu beobachten, was sie über die Haltung der Glieder beim Laufen und Fliegen lehren.

Die bekannte große Amphora in Athen, mit dem Kampf des Herakles und NETOS (Ant. Denkm. I T. 57), zeigt im Hauptfries zwei Gorgonen,

die von der Enthaupteten wegeilen, in der Luft (der Fuß der einen schneidet die Bodenlinie — man mag zweifeln, ob das auf Flüchtigkeit beruht, oder ob der Fuß als auftretend gedacht war; gewiß ist, daß er bei der andern Figur sich in der Luft befinden soll). Es ist der sogenannte Knielauf in ziemlich strenger Form: die Beine aufs stärkste gebeugt, der Oberschenkel des vorgesetzten bis zur Wagrechten hinaufgezogen, das zurückbleibende Knie zum Niveau der vorderen Ferse gesenkt. Der Eindruck der Vorwärtsbewegung wird nicht durch diese Merkmale, sondern durch die Neigung der ganzen Figur nach vorwärts bestimmt; der zurückbleibende Unterschenkel ist entschiedener, als sich dabei von selbst ergibt, gehoben.

Das Motiv kehrt genau so wieder bei dem inschriftlich bezeichneten Perseus auf der Schüssel von Aegina, die Furtwängler veröffentlicht hat (Arch. Ztg. 1882 T. 9, S. 197. Berlin n. 1682); die Figur befindet sich hoch über der Bodenlinie. Dasselbe Gefäß liefert eine wertvolle Ergänzung zu unserer Serie in Gestalt der beiden Harpyien; auch sie sind durch Inschrift gesichert, darüber daß sie im Laufe dargestellt sind, läßt außerdem ihre Haltung keinen Zweifel: der Körper ist im ganzen stark vorgelegt; die Beine sind entschieden gespreizt, das zurückbleibende dabei völlig gestreckt, das andere mäßig gebeugt; und auch seine Ferse ist vom Boden gelöst. Sie laufen auf dem Boden.

Zu dem ersten Typus führt das Bild einer „tyrrhenischen“ Amphora zurück: im Louvre E 857 [Mon. d. Inst. VIII 34. — H. Thiersch, Tyrrh. Amphoren T. 2]. Es sind auch die gleichen Personen wie auf der Netosvase (die Medusa ist „repeinte“); aber es zeigt sich ein wesentlicher Unterschied: die Beine sind aufs lebhafteste gespreizt, wodurch auch das Motiv des emporgeworfenen Unterschenkels zu starker Wirkung im Sinne der Bewegung gelangt. Die Füße über der Bodenlinie. — Diese ausdrucksvolle Variante bietet auch ein zweites Gefäß der Gattung: in Wien (Masner n. 221. Ann. d. Inst. 1866 tav. R). Sie erscheint ungetrübt bei dem Perseus, der hoch in der Luft dahineilt. Anders die Gorgone: sie ist sehr groß gebildet, sodaß sie die ganze Höhe des Friesstreifens einnimmt; nicht nur der vordere Fuß, auch das gesenkte Knie berühren die Linie. Man wird sagen dürfen, daß dies nur die Folge der unmotivierten Größe ist: es ist ebenso singulär, daß nur eine

Gorgone als Verfolgerin auftritt, und die Art, wie die „kniende“ Figur — wie um den Widerspruch recht augenfällig zu machen, zwischen aufrecht stehende gesetzt ist, das vollendet den Eindruck, daß wir es mit dem Erzeugnis eines geringeren Handwerkers zu tun haben, der ohne Verständnis eine vorhandene Darstellung ausnutzte.[1]) — Wir finden die gleiche Stellung, ein wenig zahmer, noch auf einer attischen Schale (von der tiefen Form, mit abgesetztem Rand) in Berlin (n. 1753; Gerhard, Trinkschalen T. 2, 3). Sie gibt die vermutlich vollständige Reihe der Laufenden, die wir auf dem Urtypus voraussetzen dürfen[2]): vor den Rächerinnen her eilt Hermes und als vorderster Perseus. Alle Füße der Laufenden mit Ausnahme des vorgesetzten der zweiten Gorgone sind hier trotz des niederen Frieses über der Linie; die Publikation von Gerhard ist darin zu korrigieren.[3])

Die Gestalten, ohne Hermes, sind auf drei Felder verteilt auf dem Dreifuß aus Tanagra, in Berlin (n. 1727. Loeschcke: Arch. Zgt. 1881 S. 29 T. 3). Die zierlichen Figürchen zeigen die Aktion des Luftlaufes in lebendigster Ausprägung; das Spreizen der Beine nähert sich der äußersten Möglichkeit. Die Beinstellung differiert ein wenig: das zurückbleibende ist mehr und weniger gebeugt, bei der einzelnen Gorgone (in Feld III) beinahe gestreckt: diese repräsentiert überhaupt am deutlichsten den Typus, der zu dem bisher vorwiegend konstatierten einen Gegensatz bildet: der vorgespreizte Fuß ist, umgekehrt wie dort, der höhere.

Auch dieser Typus ist öfters bei der Darstellung des Abenteuers verwendet worden: er erscheint auf einer Lekythos in Paris (im Cabinet

---

[1]) Zu dem gleichen Resultat kam Loeschcke auf Grund der Verderbnis der Inschriften: Arch. Z. 1876 S. 110. — Ein anderes Urteil setzt dagegen die Verwendung des Stückes durch Studniczka voraus (Serta Harteliana S. 75); er denkt sich so das *βαίνειν* der Gorgonen, auf dem hesiodeischen „Schild des Herakles“, im Gegensatz zu dem Fluge des Perseus. Will man wirklich in dem Wechsel des Ausdrucks eine beinahe wissenschaftliche Exaktheit der Beschreibung sehen, so bietet die Schüssel von Ägina die zutreffende Illustration (nur nicht beide Bewegungsarten in derselben Handlung). Der zweite Beleg von Studniczka beruht auf ungenauer Reproduktion: Gerh. A. V. T. 88. Die Figuren bewegen sich hoch über der Bodenlinie. (Halsamphora in München: J. 619.)

[2]) Auf der Netosvase war nie mehr dargestellt, als erhalten ist; schon bei ihr ist also ein noch älteres Vorbild anzunehmen: A. D. I S. 46 f. — Athena stehend auf der Aeginaschüssel.

[3]) Nach freundlicher Feststellung von R. Hackl.

des médailles n. 277: de Ridder I S. 185, Ann. d. Ist. 1851 tav. P), nur mit dem Unterschied, daß die Figuren die ganze Frieshöhe füllen: der zurückbleibende Fuß berührt dabei mit der Spitze die Linie, aber er ist nach seiner ganzen Form nicht auftretend gedacht. — Eine Schale in London zeigt ihn verändert, derart daß die Beine bei mäßiger Spreizung stark gebeugt sind; der zweite Fuß tritt jedesmal auf den Boden auf (im British Mus. B 380, Journ. of hell. st. 1884 T. 43. — Außer durch Hermes ist die Reihe der Laufenden durch Athena vermehrt; zwei einzelne nackte Knaben, die ruhig stehen, sind dann noch mitten und am Ende zugefügt. — Es ist wieder die tiefe Schalenform mit abgesetztem Rand).

Es bleibt endlich ein Deinos des Louvre zu erwähnen (mit Untersatz, E 874, Pottier II T. 60—62). Die Läufer, zwei Gorgonen und Perseus, die sich auf dem Erdboden bewegen, erinnern am meisten an die Stellung der Harpyien des Gefäßes aus Aegina: wie diese berühren sie mit beiden Füßen die Linie; auch das zweite Knie ist indes gebeugt; der vorgesetzte Unterschenkel einmal deutlich vorgeschoben: die Bewegung ist weit weniger energisch, die Darstellung unbeholfener als dort. —

Der allgemeinste Eindruck ist der einer beträchtlichen Mannigfaltigkeit! Das ist schon ein erstes Resultat; es gewinnt an Bedeutung durch die Tatsache, daß wir es mit einer rein attischen Reihe zu tun haben.[1]) Das Merkwürdigste aber: es sind mehrere vollkommen lebendige Ausdrucksmittel, die zum Besitz schon der früharchaischen Kunst gehörten. Nur eines der Motive ist wunderlich — unfrei, gewaltsam: es ist das auf der Netosvase und der Schüssel von Aegina vertretene. Aber gerade diese beiden Stücke darf man aus andern Gründen voranstellen, einer ältesten Epoche der Mythendarstellung zuweisen; die Füllornamente im Bildfeld und daneben die Form der Gefäße weisen ihnen die besondere Stellung an. — Den alten Künstlern selbst war diese Lösung keine endgiltige. Der „tyrrhenische“ Typus ist nicht davon zu trennen. Er zeigt die Weiterbildung im Sinne gesteigerter Anschaulichkeit. Bei aller äußeren Ähnlichkeit ist der Unterschied in der Wirkung fundamental. Nur bei jenem findet sich das Merkmal des Schematischen;

[1]) Nur die Schale des Brit. Mus., die aus Rhodos stammt, ist von einigen für chalkidisch erklärt worden. Furtwängler bezeichnete sie mir mit Bestimmtheit als attisch (wie schon bei Roscher I Sp. 1709).

bei ihm allein hat der Terminus des „Knielaufs“ sein Recht — da man nur für eine solche Wiedergabe des Laufes ihn zu prägen Anlaß hatte, die wie ein Knien anzusehen ist. — Der andere Typus, dessen Eigenart schon betont wurde, mag im folgenden als „Spreizlauf“ bezeichnet werden nach dem charakteristischen Detail des vorgespreizten Beines.[1]) Das starke Beugen der Knie auf der Londoner Schale bedeutet innerhalb dieser Gruppe von Beispielen nur eine Variante. — Will man vergleichen, so wird man die Stellung der Harpyien — und die weniger straffen Motive des Pariser Deinos — ohne Zweifel zu dem Spreizlauf in nähere Beziehung setzen. Es bleibt zu konstatieren, daß der Knielauf und seine Fortbildung bei unserer Reihe nur für die Bewegung durch die Luft verwendet ist, der Spreizlauf unter beiderlei Umständen, seine Gefolgschaft für den Lauf auf der Erde.

Andere Darstellungen geflügelter Dämonen zeigen sie in weniger deutlichem Zusammenhang, am häufigsten aber als Einzelfiguren. Das Material ist indes hier, wie überhaupt für unser Thema, so umfangreich, daß es keine Möglichkeit gibt, als es in charakteristischen Proben vorzulegen. Da eine solche Auswahl streng genommen die Kenntnis des ganzen Materials voraussetzt, so hat der Verfasser für dieses Wagnis besonders um Nachsicht zu bitten.

Auf Vasen beginnen, wie bekannt, die Flügelgestalten mit den orientalisierenden Gattungen, welche auf die spätmykenischen und geometrischen folgen. Im Rund eines „rhodischen“ Tellers sehen wir eine Gorgone.[2]) Sie ist aufrecht dargestellt, die Beine sind wenig getrennt und fast völlig gestreckt. Bemerkenswert ist aber, daß das vorgesetzte Bein in seiner ganzen Länge aus dem Gewand, dem einseitig offenen Peplos, heraustritt, wie es nur bei rascher Bewegung geschehen kann.[3]) Darüber ist indes nichts auszumachen, ob der Maler etwa den Typus des Spreizlaufs kannte: es gibt keine Bodenlinie und

[1]) Es ist dabei an die prägnante Bedeutung des „Spreizens“ gedacht, welche ihm in der Sprache unserer Turner zukommt.

[2]) Journ. of Hell. Stud. VI T. 59 Brit. Mus.

[3]) Das bemerkt richtig: Klein, Gesch. der griech. Kunst I S. 67 f. Seine Folgerung „das archaische Laufschema war also damals noch nicht erfunden“ ist nicht zwingend.

die Füße überschneiden den umrahmenden Kreis. Dagegen ist deutlich, daß die Darstellung befangen ist in Vorbildern wie der sogenannten „Persischen Artemis". Wie diese ruhig stehende geflügelte Göttin hält die Gorgo Tiere — es sind Gänse — symmetrisch in den Händen. — Auf Vasen der sogenannten protokorinthischen Gattung finde ich zweimal einen geflügelten Dämon mit Menschengesicht. Er erscheint ohne Zusammenhang mit den anderen Figuren dem umlaufenden Friese eingefügt und befindet sich gerade unter dem Henkel des Gefäßes. Auf einem Exemplar in Boston[1]) ist er sicher kniend dargestellt: nur das eine Knie berührt den Boden — in einer Stellung also, die man vielfach, aber ungenau als „Knielauf" bezeichnet. — Auf einem Berliner Stück hält der Dämon Schlange und Adler.[2]) Die Beschreibung spricht auch hier von Knielauf. Nach einer Skizze, die ich R. Hackl verdanke, sind die Beine jedoch entschieden gespreizt, das Knie ist nicht so tief gesenkt, daß der Unterschenkel auch nur gleich der Horizontalen verliefe; beide Füße treten nahezu mit ganzer Sohle auf. — Eine Scherbe aus Aegina ist nach dem Herausgeber[3]) von einer Fabrik, welche von der protokorinthischen abhängig scheint. Hier ist es eine geflügelte Figur mit noch weiter gespreizten Beinen, die aus einem solchen Fries erhalten ist. Leider fehlen die Füße; die Knie sind wenig gebeugt. — Die Ergänzung dieser Figur mit beiden Füßen auf der Linie wird wahrscheinlich durch ein Beispiel auf einem intakten Aryballos des British Museum;[4]) allerdings ist es nur die außergewöhnliche Sauberkeit der Zeichnung, die hier an sorgfältige protokorinthische Stücke erinnert, aber die Dekorationsweise ist auch von der gewöhnlichen korinthischen sehr verschieden: der Dämon bedeckt nur einen kleinen Teil der verfügbaren Fläche, die im übrigen ganz von Füllornamenten frei ist.[5]) — Die korinthische Massenware bringt nicht selten geflügelte Dämonen an, auf Aryballen und schlauchförmigen Lekythen, wie sie jeden leeren

[1]) Amer. Journ. 1900 T. 5.

[2]) Anz. 1895 S. 33 n. 13.

[3]) Pallat, Ath. Mitt. 1897 S. 307 „Außen blaßgelb und glatt, innen rötliche Tonfarbe".

[4]) A 1082; von mir dort untersucht, ebenso die weiterhin zitierten Stücke des gleichen Museums.

[5]) Zierliches Schachbrettmuster und weiblicher Kopf auf dem Henkel.

Fleck mit ornamentalen Tupfen zu füllen bestrebt ist, so legt sie auch solche Einzelgestalten ganz um die Rundung des Gefäßes herum, derart daß die entgegengesetzten Enden der Flügel sich nahezu, unter dem Henkelansatz, berühren. In übertriebener Form erscheint auch hier einmal das Spreizen bei der Gorgone einer Londoner Lekythos (A 1395; Six, J. h. st. VI S. 281): die Beine sind fast bis zur Wagrechten auseinandergezogen. Sonst aber, bei den zahlreichen Dämonen mit menschlichem Gesicht, herrscht das Motiv, welches mit dem Spreizen der Beine das tiefgesenkte Knie verbindet (z. B. Louvre E 586, T 43. — Mon. d. Lincei I S. 865; flauer in der Bewegung: ebenda S. 890); wo eine Bodenlinie vorhanden ist, tritt der vordere Fuß auf: Brit. Mus. A 1408 und A 1394 (hier zwischen sitzenden Sphinxen, auf großer Lekythos mit zwei Friesen). In gleichem Fall kann es geschehen, daß auch das Knie auf der Linie aufruht (wie Mon. Lincei I S. 819. Brit. Mus. A 1393, 1398), der Unterschenkel ist dennoch stark gehoben. Dies Detail trafen wir schon ebenso bei der Gorgone einer tyrrhenischen Amphora; der flüchtig dekorative Charakter der in Rede stehenden korinthischen Gruppe erlaubt die dort vorgebrachte Erklärung zu wiederholen: daß der Zeichner die Stellung, die für den Lauf durch die Luft in Übung war, gedankenlos wiederholt und dabei mit dem Boden in Berührung gebracht hat. — Die strenge Knielaufstellung, also ohne das ausgeprägte Spreizen, konstatiere ich auf mehreren besonders flüchtigen Stücken: Louvre A 465 (T. 16). — Cesnola, Coll. of Cypriote Antiqu. III T. 149, n. 1106. München J. 2007 (hier die Extremitäten völlig verkümmert). Wir sehen sie aber auch im Fries einer Pyxis in Brüssel (A 1035),[1]) hier sogar mit vollem Auftreten der einen Sohle. Die Neigung der Gestalt nach vorwärts ist es, zusammen mit der Lösung des zurückbleibenden Fußes,[2]) welche das Laufen bis zu gewissem Grad zur Anschauung bringt — trotz des herabgebeugten Knies.

Vereinzelte Beispiele in der späterkorinthischen Technik weisen ähnliche Mannigfaltigkeit der Details auf wie die älteren. Unter den

[1]) Eine Reihe von Aufnahmen aus Brüssel verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn de Mot.

[2]) Er ist hier durch die Pfote der Sphinx zum Teil verdeckt; die Lösung gering, aber ganz deutlich bei der fast kongruenten Figur: Mon Lincei 1907 S. 619 Fig. 427.

Henkeln eines Kraters a colonette in Neapel[1]) ist es wieder die „tyrrhenische“ Variante des Knielaufs, freilich — wenn die schlechte Abbildung gerade darin genau sein sollte — um so viel matter, daß beide Füße auf die Linie zu stehen kommen. — Auf den Henkelplatten eines solchen Gefäßes im Louvre (E 629 T. 46): der Typus der Netosvase, nur etwas gewaltsam zur Füllung des rechteckigen Feldes verwendet; dargestellt ist ein bärtiger Dämon. Gorgonen an gleicher Stelle auf dem Amphiaraoskrater in Berlin;[2]) es ist das Knielaufschema, durch einzelne Züge in geringem Grade belebt; andererseits ist es offenbar auf der Bodenlinie gedacht: der Rand des Feldes vertritt ihre Stelle.

Unter dem Typenvorrat der chalkidischen Töpferei treffen wir abermals mehrere Varianten: auf der Rückseite einer Hydria in Corneto,[3]) unter dem großen Henkel, ist eine Gorgone mit beiden Füßen auf der Linie dargestellt; das vorgesetzte Bein ist merklich vorgebeugt, das andere aber lang nachgezogen, mit lockerem Knie; der Eindruck des Vorwärtsstrebens wird vervollständigt durch die Haltung des Rumpfes, der samt dem großen runden Gesicht schräg vorgeneigt ist. — Weniger eindeutig ist die Bewegung auf einer Halsamphora, die sich gleichfalls in Corneto befindet:[4]) die Gorgo zwischen abgewendet sitzenden Sphinxen, in dem Streifen, der unterhalb der Henkel ringsumläuft; sie kniet auf einem Knie, der Körper ist aufrecht gehalten, die Beine kaum gespreizt; die Haltung des zweiten Fußes jedoch, der nach hinten gestreckt ist, und die lebhaft vor- und rückwärts bewegten Arme weisen darauf hin, daß auch hier das Vorbild eines Laufmotives, wie des tyrrhenisch-korinthischen, wirksam war. Auf einer Bauchamphora in Petersburg begegnen wir dann zum erstenmal einer Einzelfigur im geschlossenen Feld.[5]) Beide

[1]) Gerhard A. V. 220. Die Tafel ist ungenau in den folgenden Punkten: die Sirenen befinden sich auf den Henkelplatten, die Flügeldämonen in Wirklichkeit unter den Henkeln; der Fries des Reverses zeigt drei Reiter mit Beipferd (nach Notizen von H. Thiersch).

[2]) Nr. 1655 Ann. d. I. 1874 NO.

[3]) Erwähnt: Furtw.-Reichh. I S. 162. Phot. Moscioni 8262.

[4]) Phot. Moscioni 8246. Die Dekoration auf der Schulter beinahe identisch auf der Amphora mit dem Tod des Achilleus: Mon. d. Inst. I, 51.

[5]) Erwähnt von Loeschcke: Bonner Studien S. 257. (Stephani 54.) Herr Conservator Pridik hatte die Freundlichkeit, eine Detailaufnahme der Gorgone für mich herstellen zu lassen.

Darstellungen dieser Seite des Gefäßes, im Gegensatz zur anderen, sind dekorativer Art; unter dem Fries mit der Gruppe „zweier Panther, die ein Reh zerfleischen," ist das Bild der Gorgone im Knielauf — die Haltung völlig wie die des Dämons auf der Brüsseler Pyxis; der dekorative Grundzug dokumentiert sich in der gänzlichen Füllung des Raumes, eines liegenden Rechtecks, durch die ungewöhnliche Breite der Doppelflügel. — Dazu kommt endlich eine Amphora im British Museum, die mir bei Besichtigung des Originals nach Technik und Stil aus chalkidischer Fabrik zu stammen schien.[1]) Und wiederum welch ein Unterschied im Vergleich mit den dekorativ bedingten Gestalten! Es ist Perseus, der hier in wirklichem Fluge in der Luft zu sehen ist, neben ihm die schreitende Gestalt des Hermes. Die Beine des Fliegenden sind weit getrennt; von den Füßen ist der vorwärtsbewegte gegenüber dem andern um ein weniges gehoben; die Stellung, die so die Erscheinungsweise des Spreizlaufs und des tyrrhenischen Typus mischt, trafen wir schon auf dem Dreifuß aus Tanagra, bei der Gorgone in Feld I.

Unbestritten ionische Vasen aus dem Osten, aus der älteren archaischen Epoche, sind noch immer eine Seltenheit; auch für diese Arbeit bedeutet das eine empfindliche Lücke. — Naukratis liefert keinen Beitrag und die Scherben von Daphnä beweisen nicht viel mehr als daß geflügelte Wesen auch auf der dortigen Keramik nicht selten waren: sie sind so ungünstig fragmentiert, daß wir gerade für die rasche Bewegung nichts daraus lernen können. Eine Gorgone ist vorhanden, in metopenartigem Felde: erhalten nichts als Kopf und Flügel;[2]) dann ein unbärtiger Dämon: das zurückbleibende Bein ist mäßig geknickt, das andere fehlt.[3]) Ein weiterer Dämon stehend oder gehend, einzeln im Felde, am Hals einer großen Amphora;[4]) endlich das seltsame Motiv der Flügelfrau,[5]) welche im Stehen zusammenknickt, derart daß die Beine

[1]) B 16, abgeb. Berichte der Berliner Akademie 1846 T. 1 (Panofka). Der Katalog bestimmt sie als korinthisch; die Zusammenstellung mit der großen Sirene und die Zahl der Füllornamente bedeutet allerdings eine starke Verwilderung gegenüber den chalkidischen Hauptstücken.

[2]) Nebesheh und Defenneh, Petrie Tanis II, 26, 10.

[3]) T. 26, 4.

[4]) T. 25.

[5]) T. 31, 10.

unter dem langen Gewand geschlossen beieinander bleiben (sie befindet sich zwischen symmetrischen Hähnen). — Aber auch die ionischen Vasen aus Italien liefern kein Material für die ältere Zeit, wenn wir an dem Merkmal des Faltenmangels festhalten. Eine Kanne in München[1]) zeigt indes deutlich die ältere Dekorationsweise, den Dämon im Fries zwischen zugewendeten Sirenen; der Geflügelte kniet, bei gespreizten Beinen.[2])

Nichts ist geeigneter, die eminente Bedeutung des attischen Materials hervortreten zu lassen als ein Vergleich mit der ganzen Masse der bisher zusammengetragenen Stücke. Gegenüber den Einzelfiguren, die wir meist unzweideutig dekorativ verwendet fanden und deren Motive zum Teil wenig ursprünglich anmuten, liefert das attische Handwerk eine stattliche Zahl von lebendigen Darstellungen: Bildern der leibhaftigen Verfolgung des Perseus durch die fratzenköpfigen Gorgonen. Der Zufall der Erhaltung mag mitgewirkt haben zu dieser Konstellation; sie erweist doch aufs deutlichste den Geschmack der Attiker für jenes lebhafte Ereignis. — Es ist zu erwarten, daß auch die geflügelte Einzelfigur auf attischen Gefäßen nicht selten auftritt: ich finde eine Schale in der Art der Kleinmeister, aus Cypern, bei Ohne Falsch-Richter:[3]) außen im Fries zwischen Mantelfiguren eine weibliche geflügelte Gestalt; die Stellung ist die auf den tyrrhenischen Amphoren konstatierte, der vordere Fuß ist auf der Linie. — Wie jene tyrrhenischen Gorgonen in der Luft — die Beine noch entschiedener gespreizt und mehr gestreckt — erscheint die Gorgo im ausgesparten Felde einer Pelike in Wien.[4]) — Auf der François Vase sind entsprechende, nach dem Mangel der weißen Deckfarbe männliche Dämonen, auf den Volutenhenkeln angebracht, auf dem einen Ende des Bilderstreifens[5]) — so, daß sie in das Innere des Gefäßes blicken. Sie fliegen; man hat die Wahl eine Weiterbildung des Typus der Netosvase darin zu sehen, oder eine weniger lebendige

[1]) J. 176. Mic. Mon. T. 43, 2.

[2]) Gleiche Beinstellung bei einem Dämon mit Löwenkopf und Löwenbeinen, vielleicht Phobos, im ausgesparten Felde einer Bauchamphora: Mus. Napoleon T. 59, 2.

[3]) Bibel, Kypros und Homer T. 110, 7 Nr. 4.

[4]) Masner Nr. 136 T. 3 „Korinthisch".

[5]) Die Abb. bei Furtw.-Reichh. T. 1—3 vernachlässigt offenbar die Einordnung in den Bildraum; die älteren Publikationen geben sie richtig, z. B.: W. V. 1888 T. 6. (Studniczka Fig. 5.)

Wiedergabe des „tyrrhenischen“. — Auf dem Fries einer Schale mit abgesetztem Rand eine Gorgone zwischen Satyrn, eine zweite auf der andern Seite, hinter einem Mann und einer Frau herlaufend;[1]) bei dieser ist der zurückbleibende, bei der ersten der vorgesetzte Fuß gehoben, bei wenig gebeugten Knien; beide laufen auf der Linie. — Die Beobachtung, welche an den attischen Bildern der Perseussage gemacht wurde, bewährt sich auch hier. Auch die Flügelwesen, welche einzeln oder ohne erkennbar sinnvolle Handlung mit anderen vereinigt vorkamen, sind doch alle deutlich in rascher Bewegung, keine ist in einem matten Schema, am Boden haftend, wiedergegeben.

Es gibt eine Analogie zu den sinnvollen Darstellungen der attischen Handwerker, die sich um so entschiedener neben ihnen behauptet, als sie im Gegenstand durchaus davon abweicht. Sie ist am vollkommensten repräsentiert auf einer kyrenäischen Schale aus Naukratis:[2]) eine große stehende Gestalt — die sich eben noch aus den Fragmenten erkennen läßt — ist umgeben von einer Menge kleiner geflügelter Wesen; bärtige und unbärtige sind es, in langem und kurzem Gewand und in verschiedener Stellung und Bewegung: sie umschweben die große Gestalt, sie stürmen nicht rasch dahin wie jene schreckhaften Dämonen; es sind leichte, flatternde, auf- und niedersteigende Geister.[3]) — Einer von ihnen (rechts unten) erinnert im Motiv an den Knielauf; aber die Beine sind gar noch etwas zusammengeschoben, er ist gewiß sich niederlassend gedacht. Eine andere Figur (die fragmentierte links oben) scheint dementsprechend im Aufwärtssteigen; der vorgesetzte Fuß ist stark gehoben ohne gleichzeitiges Vorspreizen. In deutlicher Bewegung nach vorwärts sehen wir nur die nächste Gestalt darunter: es ist eine abgeschwächte Form des Spreizlaufs. Die übrigen hängen gerade in der Luft; wo die Beine erhalten sind, sehen wir die Knie leicht gebeugt. Für die gemäßigte Bewegung ist auch das vorherrschende Motiv der Hände charakteristisch, die ohne lebhafte Aktion nebeneinander nach vorwärts gehalten sind. — Die Stellung des „Aufwärtssteigens“ war schon

---

[1]) Mus. Greg. II, T. 92, 45. Ein jüngerer Kollege hat auf meine Bitte die Richtigkeit der Zeichnung am Original geprüft — nicht die Frage etwaiger Ergänzungen.

[2]) Petrie Naukratis T. 8 = Ohnefalsch-Richter T. 107, 6.

[3]) Vgl. Studniczka, Kyrene S. 24.

auf einer kyrenäischen Schale vertreten, die seit langer Zeit bekannt ist[1]): der Dämon schwebt vor ruhiggehendem Pferde. Bei einem nächstverwandten Stück[2]) stimmt nur die Gliederhaltung überein: die Gestalt ist mit ihrer Hauptachse, wahrscheinlich weil der Raum dazu nötigte, der Wagrechten angenähert.

Die Erfindung ist doch auch den attischen Töpfern bekannt gewesen; vielleicht ist es aber kein Zufall, daß die Beispiele, die ich anzuführen vermag, schon der Stufe der ersten Faltengebung angehören. Das zuletzt besprochene Motiv, bei aufrechter Haltung, findet sich ganz so auf einer attischen Halsamphora in Brüssel (R 712). Die kleine Gestalt ist dem Kampfe des Herakles mit dem Seegreis ohne erkennbaren Zusammenhang — von ihm sich entfernend — beigefügt. Eine bekannte attische Vase liefert aber sogar eine sehr ausgeprägte Variante der schwebenden Bewegung: es ist die Münchener Amphora mit der Unterweltsdarstellung (153 J.) Mit Hydrien steigen die „Eidola" an einem mächtigen Fasse hinauf, ihre Füße gleiten an der Wandung hin, aber der Körper ist dennoch in der Hauptsache getragen von den Flügeln; wie konkret der Künstler den Vorgang sich vorgestellt hat, beweist am besten die Art der Reflexbewegung bei den obersten, die eben auf dem Rand des Behälters einseitig Fuß fassen. Was aber aus der Erfahrung als deutlichste Analogie sich aufdrängt, ist das schwirrende, tastende Emporsteigen von Insekten, etwa von Bienen.

Eine letzte Art des Schwebens ist die mit untätigen Gliedern; sofern die Arme und Beine dennoch bewegt sind, wirken sie nicht zum Fluge mit; die Flügel allein tragen den Körper und treiben ihn vorwärts. Zu den ältesten Beispielen, mit beinahe wagerechter Haltung der ganzen Gestalt — die Studniczka angeführt hat[3]) — läßt sich ein wohl noch früheres fügen: auf einem Skyphos der ehemaligen Sammlung Rayet,[4]) der in Boeotien gefunden sein soll, aus spätkorinthischer Fabrik zu stammen scheint. Die Gestaltung des Motivs ist ohne Zweifel primitiver als auf jener kyrenäischen Schale: die Beine in völlig ge-

[1]) Louvre. A. Z. 1881, T. 13, 3 (Puchstein).
[2]) Brit. Mus., ebenda T. 13, 2.
[3]) Siehe oben S. 8 A. 5.
[4]) Gaz. arch. 1884 T. 1, 2, jetzt im Louvre.

streckter Haltung, so daß sie sich beinahe decken, die Flügel geradezu an Stelle der Arme. Es kommt dazu, daß dieses Flügelwesen einen galoppierenden Reiter zu begleiten scheint, während die kyrenäischen Eroten über gelagerten Männern ruhig schweben — oder, wenn man will, soeben zu ihnen herangekommen sind. — Die Fortbildung des Motivs zu lebhafterer Bewegung hat schon Studniczka konstatiert: bei Eroten, welche als Gesellschaft rennender Gespanne auftreten, auf dem klazomenischen Sarkophag mit den hypothetischen Kimmerierkämpfen (dem einzigen dieser Gattung, der die Gewänder ohne Falten zeigt). Die leichte Trennung und Beugung der Beine ist der Reflex des rascheren Vorwärtsschwebens; im Vergleich zu späteren Lösungen[1]) ist er etwas hart, mit eckiger Knickung der Gelenke wiedergegeben. Besondere Beachtung aber fordert in diesem Friese das Nebeneinander verschiedenartiger Flugstellungen. Die Schale aus Naukratis bietet darin die nächste Analogie; wie dort wird man die feineren Unterschiede der Motive nicht übersehen, ihren anschaulichen Sinn als gegeben hinnehmen müssen. Da ist wiederum das Aufwärtssteigen, hier sicher mit mäßigem Vorwärtsstreben verbunden (beim 3. Gespann von l.); als Zeichen für die Richtung schräg nach oben darf vielleicht das Senken des vorderen Flügels angeführt werden. Als Gegenstück (beim 2. von r.) bietet sich das Abwärtsflattern; die Beine sind dabei stark gebeugt, ganz wie auf der Netosvase, der Körper stärker schräg nach vorwärts gelegt.[2]) Bei einer ähnlichen Stellung, ganz links, erscheint die Gestalt aufrecht, die Beine leicht zusammengeschoben: es wird an ein Anhalten, wohl in der Absicht zu wenden, gedacht sein. — Mag ein altes Schema, das von der Netosvase, zu Grunde liegen — das Wesentliche ist, daß der Künstler es auf Grund einer frischen Vorstellung neu variiert hat. Der Gegenstand, den er zu gestalten hatte, ist der gleiche wie auf der Schale von Naukratis: auch die Eroten umschweben die Gespanne, es ist nur ihr rascheres Tempo dem Charakter des Hauptgeschehens angepaßt. Nicht, daß sie mit den Gespannen vorwärtseilen, zwei von ihnen (die letzten r.) sind gegen die Richtung der Fahrt gewendet. Bald vor, bald zurück, auf und nieder

---

[1]) Die Entwicklung ist am vollständigsten auf den Münzen von Syrakus zu verfolgen.

[2]) Das gleiche Motiv ist auf der kyren. Schale rechts offenbar richtig ergänzt.

geht ihr Flattern. Sie umschweben die Rennenden; sie halten Blütenranken in den Händen, um Menschen und Pferde durch den Duft zu stärken.

Viel weniger ergiebig für unser Thema als die Vasen sind die anderen Erzeugnisse des Kunstgewerbes. Auf den Streifen aus Bronzeblech, mit getriebenem Relief, erscheint wieder die Gorgone als Einzelfigur im Felde: in gleicher Haltung unter den Funden von Olympia[1]) und vom Ptoion.[2]) Die Gestalt ist so streng als möglich stilisiert: rechtwinklig gebeugte Beine, der Körper aufrecht, beide Füße — der vordere mit voller Sohle — auf dem Boden; das Ganze eng in den Rahmen gespannt. Man kann vermuten, daß die Gestalt im Laufe gedacht sei: weil wir die Gorgo sonst in vielen Fällen in raschester Bewegung sahen. Die anschauliche Erscheinung gibt keine Möglichkeit, darüber zu entscheiden. Ungenügend schien die Anschaulichkeit des Laufes — wenn sie wirklich beabsichtigt war — schon dem Künstler eines dritten Bronzebeschlägs dieser Art, dessen Fragmente bei Akrokorinth gefunden wurden.[3]) Er gab den Beinen eine leichte Neigung nach vorwärts, er fügte einen in gleicher Richtung fliegenden Vogel hinzu. — Eine Abweichung mit entgegengesetzter Wirkung findet sich auf einem Bronzestreifen in Karlsruhe,[4]) das Knie ist bis zum Boden gesenkt, die Gorgone kniet. — Die ganze Gattung, der diese Beispiele angehören, zeigt Darstellungen aus der Sage im Wechsel mit dekorativen, stark stilisierten Einzelfiguren und symmetrischen Gruppen. Zu der letzteren Art wird man die geflügelten Einzelfiguren menschlicher Gestalt zu rechnen haben. Den gleichen Wechsel bei verwandter Felderteilung zeigen die Reliefs der Dreifüße, welche James Loeb den Museen von New-York und Cambridge (Massachusetts) zur Ausstellung geliehen hat.[5]) Sie bieten ein interessantes, sonst noch nicht beobachtetes Produkt deko-

[1]) IV, T. 39 Nr. 699a, 700.

[2]) BCH 1892 T. 10.

[3]) Arch. Anz. 1894 S. 117 (Berlin).

[4]) Nr. 268 Schuhmacher (T. 6, 1).

[5]) Vorläufig publ.: Bull. of the Metropol. Museum, New-York 1907 n. 3. — Durch die Güte des Besitzers standen mir Originalaufnahmen zur Verfügung.

rativer Phantasie (S. 37, Feld 2A): zwei Flügeldämonen in strenger Knielaufstellung sind zur Füllung eines länglichen Feldes verwendet, derart daß sie einander zugekehrt und durch Überschneidung der vorgesetzten Beine geradezu zu einem Ornament verschlungen sind.

Die strenge Form des Knielaufes treffen wir auch bei den zahlreichen gegossenen Bronzefigürchen, welche zu dekorativem Zweck an irgendwelchen Geräten verwendet waren. Die Funde von der Akropolis von Athen ermöglichen einen ausgezeichneten Überblick über die Entwickelung dieser Gattung (zumal die ganze Reihe der Stücke im Katalog von de Ridder, Band 2, abgebildet ist). Die älteste Gruppe ist ohne Zweifel die, welche die beschriebene stilisierte Haltung zeigt — wobei das Knie bald mehr bald weniger dem Boden genähert ist.[1]) Die Füße stehen auf gerader Leiste, welche an den Enden hängende Voluten bildet; in der Mitte der Leiste ist ein Zapfen zur Befestigung. Auf dem Kopfe tragen die Figuren in der Regel eine Palmette mit Spiralranken. Zu dieser Gruppe gehört nun freilich auch ein Stück mit Faltengebung: No. 802, eine weibliche Flügelfigur im langen Chiton und schrägen Obergewand: das Schema erhielt sich also bis in die Zeit des faltenbildenden Stils; schwerlich aber ist die ganze Gruppe jünger zu setzen als die Masse der älter-archaischen Stücke, welche in diesem Abschnitt für sich betrachtet werden sollen. Besonders altertümlich scheint nach dem Gesichtstypus Nr. 805: über dem Kopf eine wagrechte Leiste, in der Form einer Hohlkehle mit Stabornament. Die Füße fehlen, doch ist die Stellung gesichert, wie bei den übrigen. Beachtung verdient, daß bei jener weiblichen Figur im langen Gewand die Falten nichts verraten von lebhafter Bewegung: das ist ebenso bei einem Stück, das ich skizziert finde bei Reinach, Répertoire de la statuaire (III, S. 258, 2. Coll. Virzi in Palermo). Wenigstens den Verfertigern der späteren Stücke war also die Vorwärtsbewegung bei diesem Schema nicht lebendig. Dazu finden sich, auch unter den älteren, wirklich Kniende: die Gorgo auf einfacher wagrechter Leiste, die Hände gegen die Hüften bewegt, in Sammlung de Clercq (III, T. 53); gleiche Stellung, doch Falten in der Mitte des Unterkörpers (nur die Beine mit Fußflügel erhalten): Olympia IV, T. 8

[1]) Nr. 800 weiblich kurzer Chiton; 803, 804 männlich, nackt, unbärtig.

und de Clercq T. 58; männliche nackte Dämonen, knieend auf den wagrechten Ausläufern eines Bronzehenkels: Micali, Mon. T. 19, 3 (aus Caere.) — Ohne Basis gefunden, Herkunft von Gerät nicht sicher: sehr altertümliches Figürchen im Britischen Museum (abgebildet: von Sybel Weltgeschichte der Kunst, 1. Auflage Seite 113, Phot. Mansell 2507). Kurzer Chiton mit Säumen, flache runde Mütze; die Füße sind fragmentiert, die Beine deutlich zusammengeschoben.

Wichtig ist neben all diesen gleichartigen Figuren die stark bewegte Gorgo aus Olympia (IV, T. 8 Nr. 78): das zweite Knie ist tief gesenkt, dabei aber die Beine aufs entschiedenste gespreizt. Ein sehr ähnliches Stück, doch mit schräg gewendetem menschlichen Kopf, der nur in der breiten, runden Form an die Gorgonenmaske erinnert, hat am zurückbleibenden Knie eine Befestigungsspur; es befindet sich im Münchener Antiquarium.[1]) — In die älteste Zeit scheint eine neuere Erwerbung (1895) des Louvre zu gehören.[2]) Interessant durch die Inschrift *Κενοφαντο υιο*, welche rücksichtslos auf dem Körper eingegraben ist. Die Arbeit ist roh, die Fratze besonders wild. Die Beinstellung steht am nächsten dem Typus der Netosvase: rechtwinkelig die Beugung der Gelenke, das zurückbleibende Bein, wenn man die Achse des Körpers als Senkrechte annimmt, nach rückwärts gehoben. Die Besonderheit der Stellung steht vielleicht im Zusammenhang damit, daß die Figur schon ursprünglich ohne Basis war. Die Erscheinung wiederholt sich unter gleichen Umständen bei dem Knielauffigürchen aus Blei vom Menelaion, das in mehreren Exemplaren erhalten ist; der Oberkörper und damit die zu erwartenden Flügel fehlen stets.[3]) Es ist dieselbe Variante der Knielaufstellung, wenn die Gürtellinie — wie auf der Abbildung des Katalogs — als Horizontale genommen wird.

Ein abnormer Typus ist endlich noch zu den getriebenen Bronzestreifen nachzutragen. Es handelt sich um eine lange Reihe von ungeflügelten „Gorgonen“ (Erinnyen?), welche als Fries rings um eine

[1]) Neuere Erwerbung, aus Griechenland.

[2]) Ganz geringe Skizze bei Reinach, Rép. de la Stat. II, S. 389 Nr. 7; Phot. Giraudon Nr. 79.

[3]) Cat. of the Sparta Mus. S. 226 Fig. 80; etwas mehr erhalten auf Abbildung Arch. Ztg. 1854 Taf. 65, 5.

Ciste laufen.[1]) Immer ist der gleiche Typus wiederholt und alle diese identischen Figuren sind fest verbunden durch die Schlangen, welche von ihren Köpfen ausgehen und sich ineinander winden. So stark die Tendenz nach Vorwärts in dieser dekorativen Kette ausgesprochen ist — die Einzelfigur, welche zu ihrer Bildung verwendet wurde, ist dennoch keine laufende. Man denke sie sich einmal isoliert, und sie erinnert weit mehr an zusammenbrechende Gestalten[2]) als an irgend eine bekannte oder hier beobachtete Laufstellung. Auch der schräg abwärts gestreckte Arm trägt zu jenem Eindruck bei, während das Motiv der andern Hand, die in den Saum des Gewandes greift, für keine der beiden Bedeutungen ins Gewicht fällt. Sei es aber, daß der Künstler einen Typus des Zusammenbrechens für seine Zwecke geeignet fand, sei es, daß er etwa den strengen Knielauf durch Anziehen des vorgesetzten Fußes (und Senken des Armes) modifizierte — in jedem Fall dachte er nicht mehr an den Sinn der Einzelstellung, als er die Wiederholungen zur Kette aneinanderreihte; um so deutlicher schwebte ihm die Wirkung vor, ein Fortlaufen der Bewegung in der Kette — nicht ein wirkliches Laufen der Personen — zu erzeugen ganz nach der Art rein ornamentaler Gebilde wie etwa des „fortlaufenden" Spiralbandes oder des sogenannten „laufenden Hundes".

Das Bild gewinnt keinen neuen Zug wenn wir die Denkmäler aus Ton betrachten. Auf Tonplättchen, die am Heraion von Argos gefunden sind, kehrt mehrfach das eingestempelte Bildchen eines Flügeldämons wieder: Knielaufstellung mit der kleinen Nuance, daß der zurückbleibende Oberschenkel ein wenig nach rückwärts verschoben ist; unsicher bleibt,

---

[1]) Brit. M. Cat. of Bronzes S. 78 n. 554. Fragment eines gleichen Streifens in Berlin, erwähnt von Furtwängler bei Roscher I Sp. 1708 als altgriechisch; hier auch die Deutung als Erinnyen vorgeschlagen. — Das Ensemble der Londoner Ciste ist modern, wovon ich mich selbst überzeugen konnte. Der Deckel hat schmutziggrüne, die Wandung blaue klare Patina (diese z. T. abgerieben); der Boden des Gefäßes ist modern, die Füßchen befanden sich 1907 nicht mehr daran: sie zeigen fraglos späteren Typus als selbst die Deckelfigur.

[2]) Vgl. etwa Gerh. A. V. T. 159. Der Ableitung steht entgegen, daß die Medusa selbst auf den oben besprochenen Stücken nirgends in diesem Motiv erscheint, vielmehr teils in natürlichem Vorwärtsfallen, teils in knielaufähnlichem Niedersinken auf ein Knie.

ob die Figur auf der Linie gedacht ist.[1]) — Sicher knieend ist dann wieder der Flügeldämon auf einer rottonigen Reliefvase dargestellt.[2]) Er figuriert einzeln im Tierfries, zwischen abgewandten Tieren. — Bedeutend durch Größe und tektonische Verwendung ist eine Gorgone aus Gela, in Berlin.[3]) Die Beine in strenger Knielaufstellung auf wagrechter Leiste (die Ergänzung kann nach dem Erhaltenen als sicher gelten); der Körper kaum merklich nach vorwärts geneigt. — Ein neuer Fund aus der gleichen Gegend, eine Metope wahrscheinlich,[4]) zeigt die Gorgone als Hochrelief in quadratischem Felde. Das Knie ist bis zum Boden gesenkt. So schlecht es mit der Erhaltung steht, es findet sich doch ein Hinweis, daß dieses Detail motiviert war; die Gorgo ist wirklich ins Knie gesunken, der Pegasos, den sie geboren hat, wurde vermutlich noch von ihrer Hand gehalten.[5]) — Eine andere Terracottametope, aus Thermos, diese mit gemalter Darstellung,[6]) bringt dagegen den laufenden Perseus in einem Typus, den wir als wenig energisch aber unzweideutig schon in der Nachfolge der protokorinthischen Fabrik kennen lernten: die Bewegung kommt durch das starke Spreizen der Beine zum Ausdruck, die Füße aber befinden sich beide, der vordere mit ganzer Sohle, auf der Bodenlinie; die Knie mäßig gebeugt: lose bewegt.

Eine Nachlese ist noch auf den Gemmen zu halten. Hier herrscht in älterer Zeit die Einzelfigur, die den Raum möglichst vollständig ausfüllt. Eine Ausnahme bildet nur die Gruppe der „ionisch-italischen" Goldringe[7]) mit getriebener oder gravierter[8]) Darstellung. Auf dem länglichen Schild erscheint der geflügelte Dämon zwischen Tieren, einmal im strengen Schema mit tief gesenktem Knie, zwischen abgewendet

---

[1]) Waldstein, Heraion II T. 49, 2—4, S. 47 f.: daß der Dämon laufend gemeint ist, wird wahrscheinlich durch die Übereinstimmung der Attribute mit denen einer sicher bewegten Flügelfigur von später archaischem Stil: Kekulé, Terrac. v. Sic. T. 55, 56.

[2]) In Bonn Anz. 1891 S. 16: der Stil griechisch, nicht etruskisch (Loeschcke.)

[3]) Kekulé, Terrac. v. Sic. S. 45.

[4]) Mon. Lincei 1907 T. 48 S. 568 (P. Orsi). Die Dimensionen nur 60 × 54 ½ cm.

[5]) Daß sie doch nicht als Enthauptete dargestellt ist, scheint möglich nach der Analogie der auch von Orsi citierten Metope von Selinus.

[6]) Ephem. 1903 T. 4 (erster Bericht 1900).

[7]) Furtwängler, Gemmen III S. 83 ff.

[8]) Von diesen die Mehrzahl mit Falten an den Gewändern.

sitzenden Löwen;[1]) dann seltsamerweise im Spreizlauf (mit stark gebeugten Knien), den Körper schräg zurückgelegt und noch dazu den Kopf zurück und aufwärts gewendet.[2]) Eine Replik dieses zweiten Stückes, mit den gleichen „Tieren": Sphinx und Panther, bemerkte ich in der Ringsammlung des South-Kensingtonmuseums in London;[3]) der Unterschied in der Höhe der Füße ist hier ganz unbedeutend — schwerlich beabsichtigt, die ganze Figur genau zur Vertikalen eingestellt, der Kopf nach vorwärts gerichtet; das Motiv also etwa ein langsamer Lauf, die Haltung: das Knielaufschema in gemilderter Form.[4]) Es ist kein Zweifel, daß in dieser Replik der ursprüngliche Typus vorliegt; jene Variation mutet an, wie eine momentane Laune des Verfertigers, dessen Temperament die ornamentale Symmetrie ins Wanken bringt. — Ein weiteres Stück der Gruppe läßt den gleichen Gegensatz fühlen:[5]) da ist der Dämon im heftigen Vorwärtsspringen (die Bewegung ganz locker und natürlich), ihm folgt eine Sphinx in ruhiger Würde.

Wenden wir endlich der Einzelfigur auf Gemmen unser Interesse zu, so gewinnen wir zunächst eine wertvolle Ergänzung: geflügelte Dämonen finden sich schon auf „melischen Steinen", einer Gattung, die mit Sicherheit noch ins 7. Jahrhundert gesetzt werden darf.[6]) Aber schon das erste Beispiel offenbart die Fehlerquelle, die den Wert dieser ganzen Klasse von Monumenten für unsere Hauptfrage herabsetzt. Ein Dämon erscheint in hüpfender Stellung (Furtwängler I, T. V, 27); aber jedermann wird geneigt sein anzunehmen, das Knielaufschema sei hier nur dem besonderen Bildraum, der stehenden Raute, angepaßt; dann dürfen wir dieses singuläre Motiv als solches nicht unserer Reihe der Laufdarstellungen anfügen. — In anderen Fällen läßt sich indes der neue Faktor nicht mit gleicher Wahrscheinlichkeit herauslösen: eine Gorgone

[1]) A. Z. 1854, T. 63, 3 = Furtw. III S. 87 Anm. 2.

[2]) Furtw. I T. 7, 13.

[3]) Herkunft: Webb Coll.

[4]) Es blieb mir — bei beiden Stücken — ungewiß, ob der Dämon trotz der Bewegung die Pfoten der Tiere gefaßt hält: vgl. Furtw. II, Text zu T. 7.

[5]) Furtw. III S. 87 Fig. 61.

[6]) Nach den Vasen, die in der gleichen Nekropole gefunden werden: Furtw. a. a. O. S. 69.

im Rund (gleichfalls auf melischem Stein: Furtwängler T. V, 31) zeigt Knielaufstellung, bei lebhaft nach den Seiten gestreckten Armen, die Beine aber stärker als selbst bei der strengen Form des Schemas zusammengeschoben. Es bleibt dahingestellt, ob auch hier eine Veränderung unter dem Einfluß der Flächengestalt vorliegt (in allen solchen Fällen ist das Urbild nur annähernd zu erschließen, der Grad seiner Lebendigkeit bleibt hypothetisch) oder ob, in ältester Epoche etwa, eben diese besonders unlebendige Beinstellung auch im freien Bildfeld verwendet werden konnte. — Die Frage wiederholt sich sogleich bei dem Dämon einer runden Elfenbeinscheibe, der „den melischen Steinen verwandt" ist;[1]) was wir sehen, ist die strenge Knielaufstellung mit den Füßen auf der Kreislinie: umgekehrt wie bei jenem Dämon in der Raute wird man sagen, daß das strenge Schema, das uns unter verschiedenartigen anderen Umständen vorgekommen ist, hier verwendet wurde, weil es „zur Füllung des runden Feldes besonders geeignet" war.[2]) Der eben bezeichnete Sachverhalt ist völlig klar bei mehreren Stücken, wo mit dem Motiv der Sinn der Stellung, rascher mit langsamem Laufe, wechselt: man vergleiche die Gorgonen Furtwängler T. VII, 36 und 37: die eine im stehenden Oval, aufrecht, mäßig ausschreitend — die andere, bei völlig gleichem Stile, mit heftigem Spreizen und tief gesenktem Knie (wie die „tyrrhenischen" Gorgonen): im liegenden Oval.[3]) Dann aber findet sich wieder ein Flügeldämon (mit Stierkopf: T. VII, 52), dessen Glieder eng zusammengedrängt, sichtlich gewaltsam dem stehenden Oval eingefügt sind.

Die gleiche Doppelfrage, die gleiche Schwierigkeit der Entscheidung erhebt sich bei allen Darstellungen im Rund. Deshalb sind die Flügelgestalten im Innern von Schalen in dem bisherigen Überblick unerwähnt geblieben. Es ist nachzutragen, daß auch sie im wesentlichen — auch die attischen Beispiele — die Knielaufaufstellung zeigen, mit mehr

[1]) Olympia IV n. 1194; Furtw. Gemmen III S. 63 Anm. 2.

[2]) So wie Greif oder Sphinx sitzend und mit einer gehobenen Tatze besser für das Rund geeignet sind als in stehender Haltung — und deshalb doch nicht eigens für das Rund geschaffen.

[3]) Damit stimmt überein: T. VI, 61, mit primitiver Andeutung von Falten am Unterkörper.

und weniger tief gesenktem Knie und verschieden engem Kontakt der Füße mit der Kreislinie.

Durch die Denkmäler, die wir jetzt überblicken, wird das Resultat, das aus den Darstellungen des Perseusabenteuers zu gewinnen war, nach verschiedenen Richtungen bereichert. Neben die Typen des heftigen Luftlaufes tritt die Schöpfung der flatternd schwebenden Gestalten; sie wird den Ioniern zugeschrieben werden dürfen — wenn man auf den kyrenäischen Vasen ionischen Einfluß anerkennt —, während wir von jenen einstweilen zu sagen haben, daß sie die Phantasie der attischen Künstler in besonderem Maße, und von früher Zeit an, beschäftigen.[1]) Bei den Flattermotiven begegneten wir zahlreichen Variationen; auch in den feineren Nuancen ließ sich ein verschiedener anschaulicher Sinn erkennen. Wir sind berechtigt, sie einheitlich als der künstlerischen Absicht auf das vorgestellte Geschehen entsprungen zu denken. Eine Stellung, die den Typus der Netosvase zu wiederholen scheint, modifiziert ihn in Bezug auf die Richtung: der Flug geht schräg nach abwärs; andere Motive, welche gleiche Höhe der Füße bei knielaufähnlicher Beinstellung zeigen, fordern nicht die Deutung auf rasches Vorwärtsstreben. Die Einzelfiguren — allgemeiner: die geflügelten Gestalten, die nicht durch Handlung mit anderen Wesen verknüpft sind — scheinen allenthalben verbreitet zu sein; dafür scheiden sie sich nach dem mehr und weniger ausgeprägten dekorativen oder tektonischen Charakter, unter sich und von den zuvor besprochenen Darstellungen. Es fanden sich wenige singuläre Stücke, wie die rhodische Gorgone, und Wiederholungen bereits bekannter Motive: desjenigen von der Netosvase bei reliefartigen Figuren ohne Basis und Rahmen, und des „tyrrhenischen"; bei diesem besonders ließ sich jetzt an vielen Beispielen eine rückläufige Entwickelung konstatieren: es wird der Bodenlinie genähert; berührt auch das Knie den Boden, so erstarrt die Stellung zu rein dekorativem Schema. Aber diese Erscheinungen verschwinden neben der Zahl der Fälle, in denen wir jetzt das Knielaufschema im engeren Sinne dekorativ verwendet sehen, in verschiedenen Nuancen, denen es gemeinsam ist, daß beide Füße auf dem

[1]) Das Rudiment der Szene auf chalkidischer Vase beweist, daß die Darstellung zum wenigsten nicht auf den attischen Kreis beschränkt war.

Boden, der vorgesetzte in der Regel voll auftretend, gegeben sind.[1]) Die strenge Form, mit reiner Betonung der Senkrechten und Wagrechten, dominiert keineswegs; wo sie im ganzen leicht nach vorwärts geneigt erscheint, ist die Absicht auf Wiedergabe der Bewegung ebenso zweifellos wie das Entstehen des anschaulichen Eindrucks durch eben diese Veränderung. Andererseits trafen wir die Flügeldämonen kniend. Es gibt keinen Beweis für die Annahme, daß sie dennoch im Lauf gedacht seien; andere Beispiele bezeugen das ruhige Stehen und Schreiten bei geflügelten Wesen, so die „persische Artemis“ und der vierflügelige Dämon auf ionischen Werken.[2]) Unentschieden bleibt es nach dem Augenschein bei dem strengen Knielauf, wie weit die Bewegungsvorstellung hier aktuell war. Daß sie irgendwie vorhanden ist, macht häufig, wie bei den tektonisch verwendeten Bronzegußfigürchen, die weitere Entwickelung zu lebhaftem Luftlauf in hohem Grade wahrscheinlich.[3]) Überall ist aber auch offenbar, daß man sich mit dem strengen Schema nicht genügen läßt, sondern selbst in dekorativem Zusammenhang fortschreitet zu sichtbarem Ausdruck des Laufes. Eine letzte „Variante“ ist wohl vielmehr schon selbständig neben den Knielauf zu stellen: sie gibt die Beine gespreizt, ohne das charakteristische tiefe Beugen. Auch dies ist kein heftiger Lauf. Da man sich doch, selbst bei monumentalem Schmuck wie der Metope von Thermos, damit zufrieden gab, so ist der Gedanke nicht unmöglich, daß auch bei jenen tektonischen Figürchen nur ein starkes Ausschreiten gemeint sei. Das tiefe Senken des Knies bleibt dennoch sonderbar und bedenklich, solange sich keine eigene Erklärung dafür findet. — Ein drittes Novum wurde bereits kritisch betrachtet: auch bei den Figuren im Rund herrscht das Knielaufschema; auch sie sind, ähnlich den dekorativ gearteten, abhängig — doch von den konkreten Bedingungen der Fläche, der sie sich einfügen sollen; sie können an sich den Charakter freier Darstellung tragen.[4])

---

[1]) Eine Ausnahme machen nur die ganz flüchtigen korinthischen Exemplare.

[2]) Aus Italien: Goldring bei Furtwängler, Gemmen T. VII, 3 und, dort schon (III S. 85) als Analogie zitiert: Vase aus Vulci in Würzburg = Mic. mon. T. 36; beide mit Falten. Zweiflügelig aus Daphnä: Tanis II T. 25 (oben erwähnt).

[3]) Siehe de Ridder II n. 608—814.

[4]) So die bekannte „Eris“ einer Berliner Schale: Nr. 1775, s.f. ohne Falten.

Lebenslauf.

Ich bin geboren am 20. Oktober 1879 in Frankfurt a. M. als Sohn des Architekten Wilhelm Schmidt-Diehler. In meiner Vaterstadt besuchte ich das Realgymnasium Wöhlerschule und absolvierte Ostern 1898. Ein Jahr später bestand ich nach privater Vorbereitung die Ergänzungsprüfung in Griechisch und Latein am Gymnasium zu Dillenburg. Seitdem habe ich meistens in München studiert und zwar zunächst Philosophie und im besonderen Psychologie im Anschluß an die Vorlesungen und Übungen des Herrn Professor Lipps. Im Winter 1901/02 war ich in Berlin und hörte u. a. neuere Kunstgeschichte bei Professor Wölfflin. Im Sommer 1902 entschloß ich mich zur Archäologie überzugehen, mit welcher ich mich seitdem beschäftigt habe bei steter Anregung durch die Vorlesungen und Seminarübungen des Herrn Professor Furtwängler. Im Sommer 1903 hörte ich in Bonn Professor Loeschcke. Außer bei den Genannten habe ich größere Vorlesungen und Übungen besucht bei den Herren: v. Bissing, Cornelius, Crusius, Pöhlmann, Riehl, Riggauer, Thiersch (in München); Brinckmann, Elter (in Bonn). — Ich konnte auf Reisen eigene Anschauung gewinnen von den Antiken in Berlin, Dresden, Karlsruhe, Florenz, Rom, London; unter der Führung Prof. Furtwänglers lernte ich die Museen von Wien kennen, ferner Teile von Istrien, Dalmatien und des östlichen und nördlichen Italien.